

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

СТАХЕВИЧ ГАЛИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

**ПОСТАТЬ ЖІНКИ-МИТЦЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
(XVIII – початок XX ст..)**

Спеціальність: 023 Образотворче мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:
_____ Кохан Н.М.
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології
«__» _____ 20__ року
Виконавець:
_____ Стахевич Г.О.
«__» _____ 20__ року

СУМИ – 2021

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Історико-теоретичні засади становлення постаті жінки як митця в європейському образотворчому мистецтві | 8 |
| 1.1 Мистецтво жінок-художниць у наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів | 8 |
| 1.2. Питання гендеру в історії образотворчого мистецтва | 10 |
| 1.3. Історичні передумови становлення жінки-художниці як митця в європейському образотворчому мистецтві | 13 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 | 24 |
| РОЗДІЛ 2. Роль художньої творчості жінок-художниць в європейському образотворчому мистецтві XVIII – початку XX ст. | 26 |
| 2.1. Творчий шлях жінок-художниць в італійському образотворчому мистецтві | 27 |
| 2.2. Діяльність видатних жінок-художниць французької школи живопису | |
| 2.3. Творчість видатних художниць інших країн Європи | |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 | |
| ВИСНОВКИ | |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | |
| ДОДАТКИ | |

ВСТУП

Актуальність теми. Шлях становлення жінки в мистецтві як митця та професіонала від самого початку супроводжувався суворою ієрархією її ролі та соціальними обмеженнями в суспільстві. Протягом століть в образотворчому мистецтві жінкам була відведена роль музи, вірної дружини або патрона художника. Вони існували лише «поруч» з мистецтвом, в той час як створення шедеврів було прерогативою чоловіків.

Відношення до художньої творчості жінок історично мало характер дискримінації, що було продиктовано не сприйманням жінки, як митця та дійсно професіонала. Їх творча діяльність у різних видах мистецтв трактувалось як домашня робота, розвага або хобі. Незважаючи на таке положення, починаючи з XVI століття вже були відомі художниці (Софонісба Ангрисолла, Маріетта Робусті), які «ламали» загальноприйняте уявлення про них, як дилетанток та аматорок. Проте, процес становлення жінки як професіонала почався у XVIII, а більш активне визнання в різних країнах Європи отримало приблизно в середині XIX (Роза Бонер, Марі-Елізабет Віже-Лебрен, Ангеліка Кауфман, Мері Мозер, Маріанна Норт, Елізабет Сіддал та ін.). Це було обумовлено як поступовою зміною соціальних статутів, так і поширенням феміністичного руху в Європі.

Серед жанрового різномайття, творчість художниць частіше за все включає портрет, мініатюру в живописі, скульптурі та різьбленні, декоративне оздоблення. Разом з тим у XVIII-XIX ст.. можна знайти все більше великих полотен, в яких відображаються сюжети на релігійну тематику, великі батальні сцени, а також зображення оголеної людської фігури, що свого часу вважалось неприпустимим для жінок-художниць.

Таким чином, художня діяльність жінки-митця в європейському образотворчому мистецтві є невід'ємною частиною вивчення, яка впливає на сприйняття та об'єктивне трактування творів мистецтва незалежно від гендеру. Отже, актуальність теми магістерської роботи обумовлена:

1) недостатнім вивченням питань щодо творчості жінок-художниць європейського образотворчого мистецтва в українському мистецтвознавстві;

2) затребуваністю досліджень в українському мистецтвознавстві, скерованих на узагальнення закономірностей і стильових особливостей художньої творчості жінок в контексті європейського образотворчого мистецтва;

3) необхідністю розгляду тенденцій розвитку та еволюції здобутків європейського образотворчого мистецтва для теоретичного обґрунтування проблеми сприйняття постаті жінки, як митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні десятиліття у науковій та художньо-публіцистській літературі простежується великий сплеск уваги до питання жіночого мистецтва. На сьогодні існує ряд робіт присвячених висвітленню життєвого шляху видатних жінок-художниць світу та історичним обставинам, за яких розкривався їх талант. Одними із ґрунтовних праць останніх років, в яких висвітлюються творчі здобутки персоналій в історії образотворчого мистецтва, можна зазначити книгу «Неймовірні» (*Bridget Quinn, 2017*), книгу-альбом «Я люблю жінок в мистецтві» (*Janine Mackenroth, Bianka Kennedy, 2020*), книги-енциклопедії «Жінки в мистецтві. 50 жінок, що змінили світ» (*Rachel Ignotofsky, 2021*) та «Художниці» (*Flavia Frigeri, 2016*), книга-проект «Жінки в мистецтві. Перформанси, картини та події, що змінили світ навколо нас» (*Helena Reckitt, 2020*). Ряд літератури складають роботи, присвячені питанню гендерної ситуації в мистецтві: «Гендерна теорія та мистецтво» (ред.. Л. Бредіхіної, К. Діпуелл, 2005); «Feminism Art Theory. An Anthology: 1968–2014» (*Hilary Robinson, 2015*), «Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism» (*Norma Broud, Mary D. Garrad, 2005*), «Художниці, музи, меценатки» (І. Опімах, 2017).

Мета і завдання дослідження. Мета – висвітлити творчість жінки-митця у контексті розвитку європейського образотворчого мистецтва.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі завдання:

- 1) зробити аналіз наукової літератури з проблеми дослідження;
- 2) визначити особливості оцінки мистецтва художниць через призму гендерної ідентифікації в історичній ретроспективі;
- 3) виявити загальну специфіку творчої практики жінок в історії європейського образотворчого мистецтва до XVIII ст.;
- 4) висвітлити шляхи становлення жінок-художниць, як професіонала та митця в образотворчому мистецтві XVIII-XIX;
- 5) розширити уявлення про роль жіночої художньої творчості в європейському образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст..

Об'єкт дослідження – європейське образотворче мистецтво.

Предмет дослідження – художня творчість представниць європейського образотворчого мистецтва.

Матеріали та методи. Для вирішення поставлених завдань у ході дослідження використано комплекс наступних методів:

– теоретичні: історико-культурологічний; порівняльний аналіз; узагальнення і систематизація; системний; комплексний.

– емпіричні (практичні) методи: збиральний; описовий; спостереження.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що у магістерській роботі здійснено спробу теоретичного обґрунтування становлення жінки-художниці, як митця в європейському образотворчому мистецтві; визначено стильові особливості їх творчості та використанні різних технік європейських художніх шкіл. У роботі вперше здійснено спробу дослідити шлях визнання жінки-художниці в європейському образотворчому мистецтві, як митця та професіонала.

Практичне значення одержаних результатів: матеріали магістерської роботи можуть бути використані під час уроків художньої культури та занять образотворчого мистецтва у загальноосвітніх та спеціалізованих школах I-III ступенів, позашкільних навчальних закладах, під час викладання курсів «Культурологія», «Історія культури» та «Історія зарубіжного образотворчого мистецтва та архітектури», «Методика

викладання образотворчого мистецтва» на факультеті мистецтв університетів, а також у створенні теоретичної бази під час написання наукових праць, навчальних посібників та педагогічно-методичних розробок з означеної тематики.

Апробація результатів та публікації. Результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології факультету мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

Основні положення роботи були викладені на:

1) IV міжнар. науково-практ. конференції «Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2021» (СумДПУ ім. А.С. Макаренка, СумДУ, квітень 2021). Тема: «Жінка-митець в образотворчому мистецтві XVIII-XIX ст.»;

2) IV міжнародній науково-практичній конференції «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені П. Тичини, квітень, 2021). Тема: «Творчість жінок-художниць у французькому образотворчому мистецтві».

3) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект» (ПНПУ імені В.Г. Короленка, листопад 2021).

Теоретичні положення та практичне використання матеріалу по проблемі популяризації творчості жінок-художниць в європейському образотворчому мистецтві вводились та практично використовувались під час проходження педагогічної практики на факультеті мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

За темою дипломної роботи була надруковано матеріали та статті:

1) «Жінка-митець в образотворчому мистецтві XVIII-XIX ст.» (Див.: Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2021 : матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції (27-28 квітня 2021 року). Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 66-68);

2) «Творчість італійських художниць XVI-XVII ст.» (Див.: Мистецькі пошуки. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. Вип. 2(14). С. 219-224).

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

Загальний обсяг роботи 51 сторінок, у тому числі основного текст 42 сторінок. Список використаних джерел 68 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ ПОСТАТІ ЖІНКИ ЯК МИТЦЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Мистецтво жінок-художниць у наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів.

Питання постаті жінки в образотворчому мистецтві завжди було непростим. З одного боку жінка була натурницею або музою, яка надихала на створення шедеврів. З іншого, – довгий час соціальний статус не дозволяв жінкам повної свободи творення в мистецькій сфері. Вони існували поряд з мистецтвом, проте за значенням художнього внеску не поступалися чоловікам. Проте необхідно виокремити різні підходи трактування жіночої діяльності в образотворчому мистецтві. Це пов'язано з тим, що з плином історії соціальний та політичний стан в країнах Європи встановлював передумови, які поступово змінювали символічне навантаження образу, трансформуючи ціннісно-моральні основи суспільства.

В процесі дослідження було опрацьовано пласт джерел, в яких образотворче мистецтво розглядається в історико-культурному та філософсько-естетичному контексті. Загальні питання розвитку образотворчого мистецтва в Європі висвітлюються у роботах О. Альохіна («Образотворче мистецтво. Художник. Педагог»), Р. Арнхейма («Мистецтво та візуальне сприйняття»), М. Волкова («Сприймання картини»), Е. Гомбриха («Історія мистецтва»), Т. Ільїної («Історія мистецтв: західноєвропейське мистецтво»), Н. Калітіної («Французьке образотворче мистецтво кінця XVIII-XX ст.»), Є. Некрасової («Англійський романтизм»), Є. Федотової («Бідермайер») та ін..

Серед наукових розвідок, в яких розкривається питання жанру та живописних технік в образотворчому мистецтві, можна згадати праці Н. Демидко («Жанр портрету у французькому живописі на рубежі XIX-

XX ст..»), В. Калашніков («Історична картина»), П. Кумбз («Пастельний живопис»), Л. Пригода («Малюнок людини в одязі»), І. Репін («Живопис: ескізи; графіка; начерки; портрети»), А. Соловйова («Мистецтво флористики: квітковий живопис»), тощо.

Питання постаті жінки в мистецтві як митця розкриваються в роботах, присвячених творчості окремих художниць. До висвітленні творчості Анжеліки Кауфман звертались Л. Риндіна («Жриці кохання. Ангеліка Кауфман»), І. Семашко («100 великих жінок»). Діяльність Берти Морізо, Тамарі де Лемпіцка, Кете Кельвіц, Камілле Клодель Розе Бонер та інших художниць висвітлено в роботах Є. Андоньєвої, С. Пророкової, А. Дельбе, Ж. Сутер, І. Семашко, Л. Нохлін та ін..

Гендерний підхід в сучасній теорії культури, психологія гендеру та і феміністська критика розглядається в роботах С. де Бовуара («Друга стаття»), Л. Ірігаре («Мистецтво та візуальне сприйняття»), Т. Лауретіса («Американський Фрейд»), Л. Нохлін («Чому не було великих художниць. Гендерна теорія та мистецтво»), Р. Полока («Споглядаючи історію мистецтва: бачення, історія та влада»), Ж. П. Сартра («Уявне. Психологічна фемінологія сприйняття»), Б. Фрідан («Загадка жіночності»). Теорії візуальної культури висвітлюються у наукових здобутках Дж. Бергера («Мистецтво бачити»), С. Жижека («Дивлячись навскіс: уведення в психоаналіз Лакана через масову культуру»), Л. Малві («Візуальне задоволення та нарративний кінематограф»).

Філософська думка про рівність між чоловіком та жінкою, а також особливостями гендерної ролі обох статей розвивалась з давніх часів й до сьогодні. Так серед відомих філософів та вчених можна згадати такі імена: К. Агріппа, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є, Ф. Енгельс, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, Д. Стюарт Мілль, Ф. Ніцше, З. Фрейд. До питання ідентифікації жінки як особистості та її ролі в соціумі звертаються й сучасні філософи: Н. Пушкарьова, М. Бердяєв, Д. Батлер, У. Еко та ін.. Трактатування жіночого образу як невід'ємного елемента гендерної реальності представлено в

роботах зарубіжних мистецтвознавців і теоретиків: Д. Хікі, Л. Нохлін, Г. Поллок, Д. Бергер, Б. Квінн, К. Дункан, С. Тонтон, Г. Улюра.

Творчості видатних художниць Європи присвячені книги переважно зарубіжних авторів. В останнє десятиліття вийшло декілька ґрунтовних праць, серед яких робота Бр. Квінн («Неймовірні») та І. Опімах («Художниці, музи, меценатки»), книга-альбом в авторстві Дж. Маккенрот та Б. Кеннеді («Я люблю жінок в мистецтві»), книги-енциклопедія Р. Ігнатовскі («Жінки в мистецтві. 50 жінок, що змінили світ») та Ф. Фрігері («Художниці»), а також книга-проект Х. Рекітт («Жінки в мистецтві. Перформанси, картини та події, що змінили світ навколо нас»).

В Україні дослідженню жіночих мистецьких практик (живопису, скульптури, інсталяції, перформансу, рукоділля тощо) присвячено мало праць. Останніми роками дана проблематика привертає все більше уваги. На українському мистецтвознавчому просторі вийшли друком переклади іноземних авторів (Б. Квінн та М. Абрамович), а також поширюються праці дослідницької платформи Pinchuk Art Centre. Серед українських науковців тему жіночих мистецьких практик досліджують К. Яковленко, Т. Злобіна, В. Шиллер, О. Брюховецька, А. Ложкіна, Т. Кочубінська, Т. Жмурко, О. Годенко, Л. Герман, Г. Глеба та ін. [Луцишина, с. 70].

1.2. Питання гендеру в історії образотворчого мистецтва.

Питання гендерної рівності на сьогодні є дуже гострим та актуальним. Це обумовлено як загальним рівнем життя, технічними та соціальними умовами спілкування, широкими можливостями для саморозвитку та самоідентифікації. Якщо розглянути мистецтво, зокрема образотворче, як прояв життєвого світу людини, то можна стверджувати, що саме в цьому світі відбувається становлення та розвиток певних «сценаріїв гендерної поведінки»: культурно визначений перелік характеристик, ролей, видів діяльності, що зумовлюють соціальну поведінку жінок і чоловіків, і

відносини між ними в певних суспільствах [ПроблГендРів]. Це все охоплює різні аспекти життя, починаючи з зовнішнього вигляду та обраного одягу, що впливає на різні способи комунікації, розподіл та вибір роботи або відпочинку, встановлення внутрішніх та зовнішніх сімейних зобов'язань, інтимних стосунків тощо.

Живопис та скульптура є одним із мистецьких напрямів, які зображують різні аспекти життя людини, їх зовнішній та внутрішній стан. Таким чином, художня творчість являється фізичною проекцією «гендерних ролей», які обумовлюють різноманітний життєвий досвід в різні часи та епохи. Саме такі «ролі» в різних країнах Європи впливали на доступ до освіти, представлення медичних послуг або ринку праці, тривалість життя та свободу пересування тощо. Тобто, гендер пронизує всі прояви особистості і є тим, з чим ми живемо щодня.

Сьогодні жінки, що працюють у художньо-естетичній сфері, є для нас цілком звичними, проте в історії образотворчого мистецтва їм була відведена лише роль натурниці, ідейної натхненниці, дружини або асистентки художника. Це обумовлюється не лише соціальними канонами життя в історії, а й є результатом прояву певної гендерної сегрегації та результатом багаторічної підтримки чоловіків, як професійних митців, у сфері мистецтва. Тому на рівень із художниками-чоловіками вдалося вийти виключно «залізним леді», яким доводилося боротися із безліччю табу – мати власне бачення або хоча б здобути професійну художню освіту.

Жінки існували «за лаштунками» мистецтва, однак за значенням художнього внеску не поступалися чоловікам. Аналізуючи низку публікацій можна стверджувати те, що проблема ролі жінки як митця існує й досі, яскраво відображаючись в ідентифікації жіночого образу самими художницями. Проте феміністичний рух, який відбувся в Європі в кінці XIX ст., зробив свій внесок у формування образу жінки в мистецтві.

У 1971 році дослідниця і мистецтвознавець Лінда Нохлін, яка піднімає питання жіночого протесту та емансипації, написала есе «Чому не було

великих художниць?». У ньому вона запропонувала відповідь на запитання поставлене в назві. У своїй роботі Л. Нохлін стверджує, що успіх прославлених митців-чоловіків найперше пояснюється тим, що у жінок не було вільного доступу до художньої освіти [НОХЛ].

Дійсно, якщо звернутись до історичних фактів, то починаючи з середньовіччя опанування теорії мистецтва можна було лише переймаючи знання у спадок, або навчаючись у відомих художників. Обидва шляхи для жінки, враховуючи її громадянські обов'язки та права, був винятком із правил, не кажучи вже про можливість відвідувати художні школи. У своєму есе Нохлін звертає увагу на ціннісні пріоритети у вихованні ХІХ століття: «...для дівчини набагато цінніше робити кілька справ пристойно, ніж демонструвати майстерність у чомусь одному». До того ж низка теоретиків категорично відмовлялись визнавати, що жінки взагалі можуть бути геніями. Їх аргументи базувались на таких рисах, як емоційність, чутливість і м'який характер [Нохл]. Наприклад, відомий німецький філософ Артур Шопенгауер писав, що жінка не має схильності до мистецтва, а якщо і займається ним, то це не більше ніж «мавпство» з метою кокетства [Архип].

Ще однією обставиною, яка не давала можливості конкурувати жінкам, була заборона малювати оголені тіла (вважалось, що це вплине на прояв неналежної поведінки та більшу розпущеність). Тобто художниць буквально ставили в суворі межі, де вони могли працювати лише у жанрах натюрморту, портрету та пейзажу. І це правило діяло майже до кінця ХІХ століття.

Існували також і загальноприйняті соціальні обмеження, які контролювали життя жінки в суспільстві. Помірне харчування, скромний одяг, висока моральність та покірність були для неї значно важливішими, ніж неординарність і творчість. Тобто загальноприйнята модель «жіночності» до ХХ століття не припускала можливості вільно та відкрито творити й «висловлюватись» засобами образотворчого мистецтва.

Історично лише у ХХ столітті жінки почали відвойовувати своє місце в суспільстві. Рух фемінізму охопив не лише соціальну та політичну сфери, а й

різні мистецькі напрями, зокрема образотворче. Боротьба за визнання жінок в художньому середовищі була направлена проти домінування митців-чоловіків як на художніх виставках так і в музейних колекціях. У другій половині ХХ століття в Америці почали поступово залучати до виставок та галерей картини за авторством художниць. Так, у 1977 році в одному з найбільших музеїв у Нью-Йорку пройшла виставка «Художниці: 1550-1950», присвячена лише жіночій творчості. В експозиції були представлені твори 83 художниць з 12 країн [...].

На сьогодні проблема гендерної рівності не має такої гостроти, хоча деінде можна зустріти консервативні погляди. Протягом ХХ ст. художниці вибороли право вивчати образотворчу теорію, втілювати мистецькі ініціативи, малювати оголені тіла, отримувати престижні художні нагороди та влаштовувати покази своїх робіт в найвідоміших картинних галереях. Однак численні дослідження доводять, що роботи художників-чоловіків оцінюють вище, ніж жінок-художниць.

1.3. Історичні передумови становлення жінки-художниці як митця в європейському образотворчому мистецтві.

Як було зазначено вище, впродовж всієї історії образотворчого мистецтва до сьогодні знайдуться численні зневажливі відгуки щодо творчої діяльності художниць. Прикладом можна навести вислів критика Леона Лагранжа, який писав: «Нехай чоловіки займаються великими архітектурними проектами, монументальною скульптурою і найблагороднішими формами живопису, а також тими видами графіки, які вимагають піднесеного й ідеального розуміння мистецтва. Словом, нехай чоловіки займаються всім тим, що може бути названо великим мистецтвом, а жінки нехай займаються тими видами мистецтва, які вони завжди віддають перевагу: пастеллю, портретами і мініатюрами, або ж нехай пишуть квіти – ці чудеса витонченості і свіжості, які можуть змагатися з витонченістю самих

жінок». Або слова художника Оскара Шлеммера (Oskar Schlemmer): «Там, де є шерсть, є і жінка, яка тче, нехай навіть і для того, щоб скоротати час» [www.dw.com]. Навіть в останні десятиліття можна знайти ствердження, що жінки в будь-якому випадку малюють гірше, ніж чоловіки.

Тим не менш, якщо звернутись до висвітлення постатей художниць в історії, то лише в ХХ столітті можна знайти значну кількість інформації про їх творчу діяльність та твори, які справедливо зайняли місце як шедеври образотворчого мистецтва. На сьогодні творчість майстринь не визиває сумніву в їх професійності, таланті та глибині художніх задумів. Проте історично таке ставлення до діяльності художниць через консервативність соціальних інститутів було мало можливим майже до кінця ХІХ ст.

Не дивлячись на таке становище починаючи з епохи Ренесансу були відомі видатні жіночі постаті, які ламали стандарти сприйняття їх творчості як «забаганку», «хобі» або «аматорське мистецтво». Діяльність італійських художниць починаючи з ХV-ХVІ поступово змінювала сприйняття постаті жінки в образотворчому мистецтві з художника-аматора на професіонала із високим рівнем техніки, глибиною розуміння живопису та новизною втілюваних задумів та ідей.

Часто жінки епохи Ренесансу могли займатися творчістю лише за зачиненими дверима – у монастирях. Самотнє, чернече життя захищало художниць, проте їм доводилося творити виключно на біблійні теми і для невеликої аудиторії. Однією із визнаних майстринь-монахинь Флоренції, біографію якої можна знайти у «Життєписі уславлених живописців, скульпторів та зодчих» Джорджо Вазарі, була **Плавтилла Неллі** (1524-1588), яка також як і Л. Фонтана, працювала в стилі маньєризму.

Незважаючи на своє високе походження та багату сім'ю (батько був успішним торговцем тканинами), майстриня у віці 14 років стала монахиною домініканського монастиря Святої Катерини Сієнської, а пізніше стала аббатисою цієї обителі. Саме монастирське життя дозволило їй

безперешкодно займатися мистецтвом [Иванова]. За життя вона створювала як великі за масштабами та задумом роботи, так і мініатюри.

Плавтилла була художницею-самоукою і навчалася живопису, копіюючи доступні їй роботи інших художників. Проте відзначається особливий вплив на її творчість вчення Савонароли та художніх творів Фра Бартоломео (представник флорентійської школи живопису) [МолОХуд]. Однією з характерних особливостей її робіт є те, що образи на картинах мають занадто жіночні риси. Це можна обґрунтувати тим, що в умовах закритого жіночого монастиря вона не мала натурників-чоловіків.

Роботи майстрині відрізняються яскравою емоційністю сюжетів та надзвичайно широким розмахом. Яскравим прикладом може слугувати її картина «Таємна вечеря», довжина якої становить 6,7 метрів. Це наймаштабніша із відомих картин з такою тематикою, створених жінкою протягом всієї історії живопису.

Картина вражає не лише своїми розмірами, а й анатомічною достовірністю, особливою увагою Пл. Неллі до невеликих деталей, обраної загальної кольорової гамми (темний фон, яскраві фарби вбрання) та техніка письма, яка продовжує як традиції флорентійської школи, так і особливості іконопису. Проте, слід відзначити, що дана робота майже на 450 років була забута та знаходилась в архіві. Лише нещодавно (у 2016-2017 рр.) «Тайна вечеря» Пл. Неллі була відреставрована та розміщена в трапезній базиліки монастиря Санта-Марія-Новелла, де сама проживала художниця [МолОХуд].

У XVI-XVII ст. однією із провідних шкіл живопису в Італії була болонська школа, яка мала таких відомих художниць як Елізабетта Сірані, свята Катерина Болонська та Проперція де Россі. Однією з перших відомих художниць-монахинь XV ст. була **Катерина Болонська** (Катерина де Віґрі, 1413-1463). Аристократка за походженням (батько був послом та радником при дворі маркіза Ніколо III д'Есте, герцога Феррари), Катерина отримала гарну освіту та була фрейліною та подругою доньки маркіза – Маргарити Ніколо. У 1431 р. після декількох подій (смерть батька, повторне одруження

матері та заміжжя Маргарити), молода майстриня вирішила відректись від мирського життя, ставши монахиною та присвятивши себе релігійному служінню. У XVIII столітті Катерина Болонська була визнана святою і вважається покровителькою художників, а її нетлінні моці досі перебувають у монастирі, де вона проживала.

За життя вона створювала чудові живописні роботи, гравюри, мініатюри, оздоблювала малюнками власні книги та рукописи. Її картини пов'язані із релігійною тематикою. Більшість робіт присвячено зображенню Мадонни з немовлям та Христа, а також Катерина написала образи євангелістів, Марії Магдалини та Катерини Олександрійської. Так як вона була самоучкою її стиль малювання увібрав у себе риси традиційного іконопису та середньовічної гравюри.

Іншою представницею болонської школи була **Проперція де Россі** (1491-1530) – художниця та скульптор, яка змінила соціальні стереотипи епохи Відродження. Її твори й на сьогодні вражають не тільки технічною майстерністю та увагою до деталей, а й не аби яким талантом до скульптурної пластики.

На жаль, про саму художницю мало що відомо – вона не залишила а ні щоденників, а ні листів або мемуарів. Одним із основних джерел, в якому який висвітлено життя художниці, є її біографія, яку написав Джорджо Вазарі («Життєпис уславлених живописців, скульпторів та зодчих»), а іншим джерелом є записи з кримінальних справ Болоньї, так як де Россі згадується у двох судових справах [Фомир]. Останній факт можна обумовити тим, що майстриня, за загальним описом Вазарі, мала доволі яскравий, вольовий та дещо скандальний характер.

Вона народилась в заможній сім'ї та отримала гарну домашню освіту, а пізніше закінчила Болонський університет, який був відомий своєю відкритістю для навчання дівчат. Проперція вчилася музиці, танцям, поезії, класичній літературі та малюванню. Її вчителем був Маркантоніо Раймонді – відомий майстер мідних гравюр, які створював з робіт художників епохи

Відродження (особливо Рафаеля) [іваниц, с. 36]. Як і її наставник майстриня займалась гравюрою, а також різьбою по каменю та обробкою мармуру, що вважалось суто чоловічим заняттям та було унікальним явищем в історії мистецтва того часу. Більшість її робіт не збереглась, проте ті зразки, які дійшли до сьогодення (датовані переважно 1520-ми роками) наповнені рухливою динамічністю, характерною виразністю людських образів та філігранністю виконання.

Протягом всього свого творчого шляху де Россі зверталась до жанру мініатюри. Так, перші її роботи, коли Проперція шукала своє покликання, були виповнені в техніці різьблення на персикових, абрикосових або вишневих кісточках. Художні образи маленьких «фризів» мали переважно релігійний характер, а найвідомішими роботами є «Розп'яття Ісуса», «Геракл та амазонка», а також ювелірна прикраса «Фамільний герб Грассі». Відома й серія творів на тематику Страстей Христових із великою кількістю дійових осіб, які Проперція оздоблювала у срібні оклади [іваниц, с. 36].

Серед творів з мармуру до нас дійшли барельєфи «Сп'яніння Ноя», «Благовіщення» (приблизно 1525 р.), портрет графа Гвідо Пепполі (1525 р.), дивовижні барель'єфи «Йосип та дружина Портіфара», «Соломон та цариця Савська» та скульптурна композиція «Два янголи», створені на замовлення єпископа собору Сан-Петроніо, (1525-1527 рр.). Ірен Граціані, професор історії мистецтва Болонського університету та співавтор праці «*Properzia de Rossi: Una scultrice A Bologna nell'eta di Carlo V*» (2008), інтерпретує скульптуру «Йосип та дружина Портіфара» як свідчення того, що де Россі черпала натхнення в інших художників. Вона відзначає ритмічну послідовність вертикалей і діагоналей, що нагадують Рафаеля, ніжність Корреджо і анатомічно правильну руку, схожу на роботи Мікеланджело [Фомир].

В цілому, в роботах з мармуру можна відзначити анатомічну точність та пропорційність оголених людських фігур, що в епоху Ренесансу було одним із головних вмінь вправності митця-художника.

Відомою представницею художньої школи Генуї була **Софонісба Ангвіссоло** (1535-1625). Творча діяльність художниці – це дивовижний приклад жінки періоду Відродження, якій вдалося зробити кар'єру та здобути визнання в королівських колах. Талант та вдача Ангвіссоли зробили її багатою та відомою.

Батько та мати художниці належали до генуезької аристократії, що дало можливість отримати гарну художню освіту. Незважаючи на те, що Ангвіссоло була жінкою, її прийняли як ученицю на прохання батька, який підтримував бажання доньки займатися живописом. Вона навчалася живопису в майстернях у різних художників (одним з вчителів був Джуліо Кампі, манеру письма якого перейняла Софонісба) та була знайома із Мікеланджело. За завданням Мікеланджело молода художниця створила портрет дитини, що плакала, справивши велике враження на майстра [Иванова]. Пізніше майстер відзначив її роботу в копіюванні фресок в соборі святого Петра та протягом двох років давав поради щодо техніки та тематики її картин (наприклад, «Хлопчик, вкушений крабом»).

Починаючи з її ранніх робіт можна звернути увагу на те, що Ангвіссоло дійсно мала талант помічати та підкреслювати цікаві риси, розкривати в портретах характери людей. Найбільш відомою картиною раннього періоду творчості Софонісби є «Портрет сестер художниці, які грають у шахи» (1555 р.). Кожна з зображених сестер має свій характер, та загальна сцена ніби виходить за рамки самого полотна, залучаючи до гри й глядача. Такий ефект досягається завдяки «лінійній» взаємодії героїв між собою. Кожна з сестер поглядом пов'язана з іншою: наймолодша Мінерва дивиться на Європу, яка звертається до старшої – Лючії. Погляд останньої якої звернено до самої Софонісби, яка знаходиться поза межами картини. Такий прийом майстриня буде використовувати і в подальшій роботі, що можна віднести до характерної особливості художнього стилю.

На сьогодні дана картина розглядається мистецтвознавцями, як революційна у становленні типу групового портрету. Таким чином,

художниця стала родоначальницею нового спрямування живопису – сімейного портрета [Иванова].

Новий напрям в жанрі портрету швидко став популярним серед впливової знаті, а герцог Альба у 1558 році запропонував представити художницю іспанському королівському двору. Ангвіссола прибула до Іспанії як гість на весілля короля Філіпа II та Єлизавети Валуа (1559 р.), після чого стала однією із придворних художниць.

Серед цікавих робіт портретного жанру у творчості художниці можна згадати «Портрети Бьянки Понцоні» (1557 р.), «Король Іспанії Філіпп II» (1561 р.), «Іспанські принцеси Ісабель та Каталина» (1570 р.), «Троє дітей з песиком» (1570-1590-ті рр.), «Портрет родини художника: батько Амількар, сестра Мінерва та брат Асдрубал» (1568 р.). Окрім портретів художниця писала й картини на релігійну тематику: «Святе сімейство: відпочинок по дорозі до Єгипту» (1559), «Мадонна з немовлям при свічках» (1575 р.). Останньою роботою художниці був власний автопортрет, написаний у 1620-му році. В ньому можна відзначити загальну простоту пози та одяжі, деталізацію обличчя та рук, майстерне використання світлотіні і співставлення акцентів в загальній кольоровій гаммі.

У зрілому та похилому віці Ангвіссола була відомою художницею та педагогом. До неї на навчання та за порадами приїжджало багато молодих художників, серед яких був і Ван Дейк, який назвав Софонісбу найвидатнішою художницею.

Таким чином, Ангвіссола створила свій власний стиль, якому прагнули наслідувати багато художників. Її успіх відкрив шлях й іншим художницям епохи Відродження: Лавінія Фонтану, Барбара Лонгі, Феді Галісія та Артемізія Джентілескі.

Іншою відомою італійською художницею пізнього відродження, творчість якої висвітив Дж. Вазарі, була донька Луки Лонгі – **Барбара Лонгі** (1552-1638). За життя вона прославилася як портретист, але у наші дні більшість написаних нею портретів втрачено чи перебуває у низці творів

мистецтва з невстановленим авторством. Суттєвий вплив на творчість Б. Лонгі, окрім батька, мали такі художники як Рафаель, Корреджо, Франческо Парміджаніно, Маркантоніо Раймонді та Агостіно Венеціано [Иванова].

Будучи донькою художника вона з малку допомагала батькові в майстерні поступово навчаючись живопису, проте закінчивши навчання у 1570-му році Барбара допомагала батькові в роботі та була моделлю для образів. Батько зобразив її в образі Святої Варвари на картині «Діва Марія з немовлям та святими на троні». Припускають також, що вона позувала для полотна «Весілля в Кані Галілейській».

Одним із перших значних робіт стало виконання об'ємних замовлення щодо розпису церковних віттарів. Проте, в подальшому художниця користувалася визнанням як портретист, але зараз відомий лише один портрет Б. Лонгі – «Монах-камальдолієць». Це єдина з її картин, на якій було встановлено авторство, а також одне з небагатьох полотен художниці із зазначенням на року створення (хоча остання цифра нерозбірлива: 1570 чи 1573) [Иванова].

Також, Лонгі писала й картини релігійного характеру (зображуючи переважно образ Мадонни), хоча і залучала елемент портрету в них. Наприклад, її робота «Свята Катерина Олександрійська» зазвичай розглядається як автопортрет. Такий висновок виходить із загального співставлення та схожості із зображеннями Барбари на двох вищезгаданих картинах батька.

За думкою Дж. Вазарі, Б. Лонгі «чудово малює, і вона почала фарбувати деякі речі з бездоганною витонченістю та гарною манерою виконання». Англійська письменниця Жермен Грір у своїй книзі «Перегони з перешкодами: доля та роботи жінок-живописців», вказує на те, що: «Досягнення Барбари були суттєвими, всі її невеликі картини відрізнялися чистотою ліній та м'яким блиском кольору» [Greer, с. 127]. Окрім того, Ж. Грір зазначає, що «для Барбари Лонгі характерний надзвичайно

традиційний підхід до написання картин, але вона привносить до нього простоту і силу відчуттів, зовсім не властиву ні батькові-маньєристу, ні дилетанту брату» [Greer, с. 128].

Роботи Б. Лонгі дійсно відрізняє простота композиції та приглушена палітра, що було більше притаманно для художніх традицій католицької церкви. Проте її осоистий художній стиль вирізняється ретельним виписуванням деталей зображення, особливо зосереджуючись на промалюванні обличчя, шиї та рук. На відміну від грандіозних вітварних полотен її батька, відносно невеликі роботи Барбари вирізняються своєю підкресленою задумливою зосередженістю на біблійних сюжетах.

Оскільки майже всі її роботи не мали підпису, невідомо, скільки всього полотен вона створила і скільки їх збереглося. Мистецтвознавці припускають, що деякі з її робіт могли бути помилково віднесені до творчої спадщини батька, так як їх художній стиль дуже близький. Лише близько п'ятнадцяти картин із впевненістю приписуються її кисті, на дванадцяти з них зображено Мадонну з немовлям [Ceroni, с. 167].

Ще однією художницею болонської школи живопису була **Лавінія Фонтана** (1552-1614). Вона була представницею пізнього Відродження та писала у стилі маньєризму. Будучи донькою відомого художника Просперо Фонтана, Лавінія також обрала шлях художника. Захоплення живописом для Л. Фонтана було настільки великим, що навіть перед тим як вийти заміж вона поставила в умову продовження художньої практики. Для того часу це було доволі сміливим кроком, тому що вважалось, що заміжня дама повинна опікуватись лише домашніми справами, а не займатись художнім мистецтвом як основним видом роботи.

На формування її художнього стилю великий вплив мали традиції болонської школи живопису [3]. На початку свого творчого шляху Лавінія Фонтана працювала у жанрі портрету, традиційному для художниць на той час, швидко отримавши широке визнання спочатку в самій Болоньї, а потім й в Італії.

Художня манера майстрині відрізняється делікатністю та точним відтворенням деталей одягу, мережива, ювелірних прикрас, чуттєвістю образів та витонченим смаком. Така характерна особливість її робіт прийшла до душі римським аристократичним родинам, завдяки чому художниця у 1580-ті роки доволі швидко отримала популярність.

Серед створених портретів пензлю Л. Фонтана належить «Автопортрет з клавикордом і служницею» (1577 р.), «Портрет дами з кімнатною собачкою» (1590-ті рр.), «Портрет Антуанетти Гонсалес» (1595 р.), «Портрет вдови Джиневри Альдрованді Герколані» (1595-1600 рр.), «Б'янка делі Утилі Мазеллі та її шестеро дітей» (1605 р.).

Після отримання підтримки чоловіка та визнання як художниці, Лавінія почала писати й масштабні картини на релігійні і міфологічні теми, іноді включали оголену жіночу натуру. Слід зазначити, що майстриня була першою жінкою, яка писала ню та працювала з живими оголеними моделями [3].

Серед робіт на біблійні сюжети можна зазначити картини «Христос і янголи з символами христових страстей» (1576), «Святе сімейство» (1578 р.), «Поклоніння волхвів» (1581 р.), «Візит цариці Савської до царя Соломона» (1599 р.). В цих роботах відчувається вплив стилю письма Караваджо, що виявляється у більш насиченій квазівенеціанській колористиці.

У 1603 р. на запрошення папи Климента VIII художниця переїздить до Риму та стає офіційною художницею-портретисткою при дворі Римського папи Павла V. А в 1604 р. Лавінія створює найбільшу свою роботу – вівтарний образ «Мучеництво Святого Стефана» для церкви Сан-Паоло фуорі ле Мура, який, нажаль, було знищено у 1823 році.

В останнє десятиліття Лавінія Фонтана стала представницею Римської академії мистецтв. Вона продовжувала писати картини, проте останній рік життя художниця прийняла постриг в жіночому монастирі, де й померла.

По історичним документам на сьогодні відомі понад сто робіт Лавінії Фонтана. Але на даний момент виявлено та підтверджено лише 32 підписані

та датовані твори. Існує ще 25 картин, які з високим ступенем ймовірності можуть належати пензлю художниці [3]. Таким чином, її спадщина може вважатися найбільшою серед усіх жінок-живописців до XVIII ст..

Артемізія Джентілескі (1593-1653) у свій час була символом боротьби жінки за право бути художницею та стала першою представницею, яку прийняли до Академії вишуканих мистецтв у Флоренції. Італійський мистецтвознавець та історик Роберто Лонгі охрестив художницю єдиною жінкою Італії, яка розуміла, що таке живопис [Архип].

Творчий шлях Артемізії тісно пов'язаний із школою живопису Караваджо. Це обумовлюється тим, що батько, Ораціо Джентілескі, був учнем видатного майстра та її першим вчителем [4]. В 1610 р. працюючи в майстерні свого батька Артемізія створила перші роботи у яких простежується звернення художниці до біблійних мотивів, що знайде відображення й у зрілому та пізньому періодах. У своїй професійній діяльності після переїзду з Риму до Флоренції у 1612 р., а пізніше до Генуї та Венеції, її глибокі знання живопису та досконале володіння технікою світлотіньового моделювання допомагали отримувати цікаві замовлення.

Характерною особливістю її творчості є трактування біблійних сюжетів крізь призму насилля над жінкою [4]. Такий погляд сформувався через власний життєвий досвід, який стався коли їй було дев'ятнадцять років. Іншою стороною її творчості є прояв сили духу та розуму жінки, що є віддзеркаленням власного характеру та духовної стійкості.

Ці ідеї можна простежити в таких її роботах як «Юдіф, яка обезголовлює Олоферна», «Юдіф зі служанкою», «Купання Вірсавії», «Іаїль та Сисара» тощо. Зазначені картини вирізняються не лише майстерною технікою письма, а й вражаючою психологічністю. Образи настільки реалістичні, що складається уява реального руху в самій картині. Детальність міміки, підкреслення анатомічних особливостей мускулатури, динамічність поз та розставлені акценти світлотіні – все це створює насправді живих та емоційно виразних героїв.

У 1630-му році, Артемізія переїжджає до Неаполю, де знайомиться із іспанським художником Хусепе Рібера. Дружба з ним мала свій вплив на пізню творчість Джентілескі. В останні десятиліття художниця все більше звертається до біблійних сюжетів, працюючи не тільки в класичному живописі, а й займаючись фресковим розписом церкви в портовому містечку Поццуолі.

Висновки до розділу 1. Історично взаємозв'язок жінки з мистецтвом завжди був очевидним та тісним, хоча доволі неоднозначним. З одного боку, жінці було виділено почесну роль другого плану – роль музи, підтримки та вірного помічника. Вона існувала поруч із мистецтвом і була невід'ємною його частиною. З іншого ж боку, до створення шедеврів слабка стать практично не допускалася, вважаючи виключно чоловічою прерогативою. Не дивлячись на таке розподілення обов'язків, починаючи з XVI ст. діяльність жінок-художниць поступово привертає увагу суспільства до проблеми сприйняття їх як професіоналів.

Вивчення питання професійного сприйняття жіночої художньої творчості та гендерного питання в останні пів століття є досить гострими та актуальними. Рух фемінізму та робота над признанням жінки, як митця в наш час відіграє велику роль для розкриття внутрішнього потенціалу художниць та майстринь. За останні десятиліття було випущено багато робіт, присвячених творчості художниць починаючи з епохи Відродження й закінчуючи сучасними представницями. Проте історично соціокультурні фактори досить сильно впливали на становлення жінки-художниці, як митця.

Так, до XVIII ст.. жінка могла професійно зайнятись живописом, лише за умов, якщо вона була причетна до сфери художнього мистецтва. Найбільш вірогідним шляхом просування кар'єри художниці було те що, майстриня була або донькою художника або з заможної сім'ї, яка могла дозволити сплатити навчання.

Діяльність художниць часто дуже критикувалась сучасниками та обмежувалась певними жанрами: портрет, натюрморт та пейзаж. Робота з

мармуром взагалі вважалась суто чоловічою справою, засуджуючи будь які поривання в цьому аспекті зі сторони майстринь. Проте видатні майстрині XVI-XVII ст.. неодноразово доводили свій талант та професіоналізм створюючи роботи на релігійну тематику та займаючись станковим живописам або скульптурою, що вважалось недопустимим та непристойним для жінки на той час.

Вивчення художньої творчості італійських художниць, доводить, що їх досягнення були доволі вагомими для розвитку жанрових та стильових аспектів образотворчого мистецтва. Окрім загальноприйнятих жанрів, у яких творили майстрині (натюрморт, пейзаж, портрет) можна знайти авторське бачення картин на релігійну тематику, а також історичні та міфологічні теми. Якщо проаналізувати біографічні дані, то можна знайти зв'язок того, що художниці інтерпретували певні сюжети через власний досвід, віддзеркалюючи його у своєму творі. Яскравим прикладом цього можуть слугувати картини Плавилли Неллі, Проперції де Россі, Софонізби Ангриссола та Артемізії Джентілескі.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК ТА РОЛЬ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII – ПОЧАТКУ XX СТ..

В європейському образотворчому мистецтві визнання жінки як митця та художниці у професійному розумінні приходить лише у XX столітті. Такі обставини були обумовлені декількома факторами. Так, професія художника-майстра була закріплена за чоловіками, що обумовлювалось не лише життєвим устроєм, а й тим, що під час отримання освіти дівчатами малювання відносилось до обов'язкових домашніх справ або хобі на рівні з музикою, вишиванням або шиттям.

Цікавим є той факт, що не дивлячись на таке положення у починаючи з XVI ст. століття існували жінки-художниці, який «ламали» загальноприйняте сприйняття жінки-художниці як дилетантки або аматорки. Проте більшої популярності та визнання художниці різних країн Європи почали отримувати у XVIII-XIX столітті. Серед представниць даного періоду можна згадати Розу Бонер, Марі Елізабет Віже-Лебрен, Розальбу Карр'єру, Ангеліку Кауфман, Мері Мозер, Берту Морізо, сестер Марі-Деніз Вільєр та Марі-Віктуар Лемуан, Маріанну Норт, російську імператриця Марію Федорівну Романову, Констанс-Марі Шарпантьє та ін. Творча діяльність майстринь віддзеркалює різноманітні образи життя, а у власних картинах вони відображували навколишній світ, увічнювали людські образи, предмети, та події, які надихали їх.

Проте, до середини XIX століття політичні, суспільні, індивідуальні права на саморозвиток, освіту і працю за жінкою не визнавали. Ще у добу Просвітництва образ ідеальної жінки в мистецтві зводився до Жінки-Матері, який часто ототожнювався із образом Діви-Марії [Фісун Гендер, с. 242].

Починаючи з кінця XVIII століття на тлі революційних рухів у Європі (Велика французька революція, рух карбонаріїв в Італії, революційні події в Німеччині тощо), а також активних дискусій про громадянські права та

свободу, закономірно виникло питання про права та обов'язки жінки в суспільстві. Це призвело до виступів перших феміністок в Європі: О. де Гуж («Декларація прав жінки і громадянки» 1791р.), Е. Адлер («Знамениті жінки французької революції 1789-1795») та М. Уолстонкрафт («Виправдання прав жінки»). У своїх маніфестах вони сформулювали вимоги, спрямовані на те щоб у жінок було право голосу, право успадкування майна, право на освіту, працю, творчість, свободу висловлення тощо.

Таким чином, протягом XIX століття відбулась помітна еволюція жіночої ідентичності, чому сприяв ряд факторів: отримання жінками доступу до вищої освіти, професіоналізація жінок, активна участь жінок у політичних рухах, інтенсивний розвиток літератури і громадської моди на читання, участь жінок в інтелектуальних дискусіях [ФісунГенд, с. 242].

Слід зазначити, що головними художніми стилями, в яких творили жінки-художниці XVIII – початку XX століття охоплює це класицизм та академізм (творчість Ангеліки Кауфманн), романтизм і неокласицизм (роботи Констанції Маєр), орієнталізм (Елізабет Йєріхау-Бауман), імпресіонізм (Мері Кассат, Берта Морізо, Люсі Бекон, Єва Гонсалес, Марі Бракмон), критичний і соціальний реалізм (Вірджинія Демон-Бретон, Марія Башкірцева, Олена Врангель, Зінаїда Серебрякова) та ранній модерн (Олена Поленова) [ФісунГенд, с. 244]. В цілому, жіноче образотворче мистецтво XVIII – початку XX століття репрезентувало всі головні художні школи епох.

2.1. Представниці італійського образотворчого мистецтва.

Італія протягом століть широко славиться своєю школою образотворчого мистецтва, в якій були сформовані та відточені до ідеалу класичні техніки живопису та графіки. Видатні праці італійських художників та скульпторів посідають значну нішу у світовій культурі. Проте слід зазначити, що починаючи з XVII ст. в італійському образотворчому мистецтві можна знайти приклади яскравих та самобутніх художніх творів із

підписами жіночих імен, як авторів. Серед них можна зазначити Софонізу Ангвіссолі, святу Катерину Болонську (де Віґрі), Артемізію Джентілескі, Ізабеллу д'Есте, Маріанджолу Кріскуоло, Проперцію де Россі, Елізабетту Сірані, Лавінію Фонтана та ін.

В кінці XVII – на початку XVIII ст. однією із відомих художниць та яскравою представницею італійського та французького Рококо була **Розальба Карр'єра** (1675-1757). Її називали «королевою пастелі», а творча доля була пов'язана із жанром портретної мініатюри, у якій простежуються традиції Венеціанської художньої школи. Л. Нохлін та С. Харріс писали про неї: «Хоча у XVII-XVIII століттях кілька жінок-живописців здобули міжнародне визнання, жодна з них не мала такого грандіозного успіху і не мала такого великого впливу на творчість своїх сучасників, як Розальба Карр'єра» [РозКар].

Розальба, на відміну від більшості художниць, не мала повної професійної освіти, так як її мати заробляла плетінням мережива та навчала своїх доньок цьому ремеслу. На сьогодні не має підтвердження про те в кого навчалась Р. Карр'єра мистецтву живопису, хоча існує припущення, що заняття з роботи з маслом вона отримала у Джузеппе Діамантіні [РозКар].

Свій творчий шлях вона розпочала, розписуючи у власній майстерні пластинки зі слонової кістки (приблизно 4x4см) та продаючи їх мандрівникам, які приїжджали до Венеції. Популярність її пластинок обумовлювалось не лише їх вишуканою декоративністю та мобільною функціональністю (використовувались в якості прикраси або як оздоблення табакерок чи невеличких скриньок), а й тим, що Р. Карр'єра вміла показати своїх героїв із кращого боку.

Цю ідею молодій майстрині подав французький художник – Жан Стів. Серед клієнтів Р. Карр'єри були англійські, французькі та німецькі аристократи, що зумовило швидке отримання популярності робіт поза межами Італії. Також, такий підхід надав можливості художниці не залежати від поглядів та примх венеціанської знаті [РозКар].

У 1700 році, коли майстрині було 25 років, вона стала першою жінкою, яку обрали членом художників Академії Святого Луки в Римі. До цього часу Карр'єра займалась вже не лише мініатюрою, а й портретним живописом, в якому використовувала виключно пастель. Слід зазначити, що на той час пастель не вважалась цінним художнім матеріалом, та не була популярною. Пастель використовували переважно для створення ескізів, але не для повністю завершених творів [РозКар]. Саме творча діяльність Карр'єри вивела майстерність малюнку пастеллю на професійний рівень та зробила роботи цим матеріалом «модною» тенденцією, яку перейняли інші художниці та митці.

До цього періоду творчості Карр'єри відносяться такі відомі роботи, як «Портрет дівчинки» (1708-1710 рр.) та «Король Польський Август III» (1714 р.) [РозКар 47]. В цих ранніх портретних роботах вже простежується її особлива схильність до ніжних світлих тонів та створення ефекту «підсвічування» образу.

Важливим кроком для творчої реалізації художниці стало знайомство із французьким колекціонером П'єром Крозом, який робив замовлення свого часу невідомому на той час Антуану Ватто, а згодом і Розальбі Кар'єрі. Саме під час перебування в Парижі за запрошенням П. Кроза (1720-1721 рр.) художниця отримала визнання як майстра портретів пастеллю. Окрім замовлень Р. Карр'єра займається й педагогічною діяльністю. Одним із яскравих послідовників та учнів був представник рококо у шведському живописі – Густав Лундберг.

У Франції її роботи мали шалену популярність, завдяки чому майстриня отримала замовлення на 36 портретів членів королівської сім'ї [РозКар 47]. Серед цієї низки портретів найкращими роботами французького періоду у творчості Р. Карр'єри вважаються портрет молодого Людовіка XV та портрет Антуана Ватто. Визнання Карр'єри як професіонала та високе цінування її робіт серед прихильників у королівській сім'ї сприяло тому, що вона стала членом Французької Королівської Академії мистецтв (1721 р.).

З Парижу художниця повертається знову до Венеції, а у 1730-му році їде на запрошення імператора Австрії Карла VI до Відня. Протягом пів року Карр'єра навчає доньку імператора – Марію-Терезію.

Всі її портрети пронизані ніжною чарівністю, а її персонажі – усміхнені та красиві, сповнені витонченості та легкості, що було яскравим проявом художнього світогляду Рококо. Сильові особливості портретів Р. Карр'єри обумовлюється особливо тонкою та філігранною технікою виконання, ніжністю та привабливістю героїв, використанням м'яких і світлих фарб, а також сповнена майстерного світлотіньового моделювання завдяки чому утворюється ефект «підсвічування» образу.

Сьогодні її пастелі зберігаються у найбільших музеях світу: Париж, Дрезден, Венеція, Рим, Відень. Київський музей Ханенків також має у своїй колекції роботі Р. Карр'єри – «Портрет дівчини у тірольському костюмі» (1728 р.) [РозКар 47].

Іншою флорентійською художницею, яка стала членом Флорентійської академії мистецтва, була – **Джованна Фрателліні** (у дівочтві – Джованна Маррмоккіні Кортезі, 1666-1731). Художниця навчалася живопису у Лівіо Мехуса та П'єтро Дандіні, мистецтву мініатюрного живопису у Іпполіто Галантіні, а техніці роботи з пастеллю у Доменіко Темпесті та Антона Доменіко Габбіані [Fratel]. Окрім роботи маслом та пастеллю, Дж. Фрателліні працювала з мініатюрною емаллю та крейдою. Перш за все вона відома своїми роботами в портретному жанрі, хоча вона також малювала байки, вакханалії та історичні сюжети (наприклад, «Смерть Лукреції»).

Портрети Дж. Фрателліні були дуже успішні та популярні особливо в аристократичних колах, а її моделі вважалися втіленням витонченості XVIII століття. В її роботах було відображено взірць благородної та добродесної витонченості. Яскравим прикладом можуть слугувати портрет «Сесілії Пацці» (1720) та картини із серії «Діти-леді», де зображуються дівчини-аристократки. Характерним для циклу є й підкреслення саме дорослих поз та рис виразу обличчя.

Окрім портретів, Фрателліні створила низку картин на релігійну тематику для герцога Тоскани – Козімо III Медічі, а також мала замовлення від принца Фердінандо Медічі на кілька історичних та міфологічних творів у пастелі. Одним із великих замовлень на портрети придворних дам в техніці малювання пастеллю майстриня отримала від Віоланте Беатрікс фон Баварія (дружина спадкового принца Тоскани – Фернінандо Медічі).

Джованну Фрателліні часто порівнюють з іншою венеціанською художницею – Розальбою Карр'єрою (1675-1757). Дійсно, під час свого перебування у Венеції Фрателліні познайомилася із видатною майстринею. Мистецтвознавці відзначаються, що Фрателліні дуже захоплювалась творчістю Р. Карр'єри, яка також надала їй «gentilissime accoglienze» (люб'язну гостинність) [Фрателл].

Протягом життя Дж. Фрателліні активно займалась і педагогічною діяльністю, передаючи власний досвід кільком художницям-жінкам. Серед них можна згадати насамперед Марію Маддалену Гоцци Балдаччі та Віоланте Беатріс Сірієс Черотті.

Еліза Куніс (1812-1847) – одна із самих загадкових італійських художниць першої половини XIX ст.. Про її життя та творчість не має точних та повних відомостей, окрім єдиного автопортрету на незначній кількості графічних малюнків.

Відомо, що Еліза народилася у Флоренції в сім'ї швейцарського художника-портретиста та мініатюриста – Саломона-Гійома Куніса. Батько дав доньці ім'я своєї покровительки – Елізи Бонапарт. Про дитинство та юність Е. Куні немає ніяких даних, проте відомо, що художниця вийшла заміж у 1844 році за Франсуа-Луї Ле Конт та померла під час пологів у 1847 р. [ElCunis].

Проте припускається, що Еліза навчалася в школі свого батька, хоча їх стилістика зовсім відрізняється. Палітра її батька блискуча із використанням яскравої червоної та рожевої гама, а стиль малюнку відображає традиції французької художньої школи.

Художній стиль Елізи зовсім інший, якщо проаналізувати її автопортрет. Він виражається у реалістичному зображенні декору та емальованої брошки з камеєю (є припущення, що це подарунок від Е. Бонапарт), детальній та скрупульозній точності прозорого мережива та складках на рукавах чорного шовкового плаття. Вибір гамми без яскравих кольорів, проте із контрастним співставленням, а також педантичне акцентування на деталях більше притаманно італійській школі живопису.

У 1844 році в «Gazzetta di Firenze» було повідомлення, що в Академії прекрасного мистецтва Флоренції було виставлено жіночий портрет Елізи Куніс. До 2010 року картина входила до колекції автопортретів Уффіці, тривалий час зберігаючись в архівах музею, після чого була виставлена у Флоренції на виставці «Capricativo e straussissimo ingegno» [ElCunis].

2.2. Видатні художниці французької школи живопису.

Марі Елізабет Віже-Лебрен (1755-1842), як і Р. Карр'єра, прославилася як художниця портретного жанру. Визнання М. Віже-Лебрен отримала у віці 15-ти років, коли у неї почали активно замовляти портрети. Тоді ж її починають підтримувати сім'я де Верден та принцеса Марія-Аделаїда де Бурбон-Пентьєвр, що надало їй більшої популярності.

Серед полотен написаних М. Віже-Лебрен видатними є власні автопортрети (1782, 1786, 1790), портрети французької королеви Марії-Антуанетти (1783, 1787), російської імператриці Марії Федорівни Розумовської (1799) та Єлизавети Олексіївни (1798, 1801), польського короля Станіслава Понятовського (1797), сестри Наполеона – Кароліни Мюрат (1807). Художниця завжди зображувала своїх замовників у виграшних позах і елегантних нарядах, завдяки чому (крім таланту живописця) користувалася любов'ю серед європейської аристократії. Окрім портретного жанру, художниця створювала різноманітні пейзажі, проте вони не отримали великого визнання.

Французька художниця XIX століття **Роза Бонер** була дуже неординарною особистістю та однією з успішних художниць-аніمالістів. В 1841 р., у віці 19-ти років, вона вперше виставила картини у паризькому салоні. У 1845 отримала медаль третього класу, а у 1848 р. отримала першу медаль за картину «Воли та бики в Конталі».

Остаточне визнання у Франції художниця отримала за картину виконану на замовлення «Оранка в Ніверне» (1849). Монументальною та найзначнішою роботою молоді Розі Бонер стала картина «Ярмарок коней» (1852-1855), що мала розміри 244,5×506,7. Це полотно принесло майстрині міжнародне визнання та славу. Іншими видатними творами стали картини «Високогірний пастух» (1859), «Шотландський рейд» (1860), портрет «Буффало Білл» (1889), «На полюванні» (1887) та ін. Не дивлячись на популярність та визнання за життя, роботи Р. Бонер у XX ст. були майже забуті. Лише в останні десятиліття знову зростає зацікавленість роботами художниці.

Видатною жінко-скульптором Франції XIX ст. була **Камілла Клодель** (1864-1943), більш відома, як коханка Огюста Родена. Але вона відіграла важливу роль не лише в житті видатного художника, а й в скульптурі стилю Арт-Нуво на межі XIX-XX ст..

З дитинства серед різноманітних занять Камілла віддавала перевагу ліпленню з глини прагнучи ліпити з натури і змушуючи себе позувати її членів сім'ї. Слід відмітити, що батьки маленької майстрині такий захват не розділяли та намагались зробити все, щоб Камілла стала, як було прийнято на той час, «хорошою дружиною». Не дивлячись на відсутність щирої підтримки зі сторони родичів, Камілла продовжувала навчатись та вивчати літературу щодо скульптури. Нажаль, ранні твори Камілли не збереглися. Однак є свідчення її сучасників, які були в захваті від її творчості [Малиц].

Цілеспрямованість на наполегливість Камілли щодо навчання скульптурі в решті решт допомогли їй у 1881 вступити у приватну академію Колароссі (навчалась у Альфреда Буше), а у 1882 з іншими ученицями зняти

майстерню. Через рік Камілла познайомилась із О. Роденом, стосунки з яким мали великий вплив на розвиток та становлення майстрині, як митця.

У 1888 році вона оселилася в майстерні Родена, працювала з ним та сподівалася стати його законною дружиною, чого не відбулось. Камілла була музою та помічницею видатного майстра. Вона була поруч з ним під час роботи починаючи від формування задуму до реалізації. Твори ж самої Камілли в цей час безперервно критикували та порівнювали із роботами метра, що негативно вплинуло на оцінку її творчої практики. Після п'яти років відносин їх стосунки почали поступово руйнуватись що, як ні дивно, позитивно вплинуло на формування у К. Клодель нових ідей та оригінальних підходів щодо їх реалізації.

Скульптура «Бронзовий вальс» (1892 р.) стала однією з перших її скульптур, в якій відчувається вихід художниці з під впливу наставника [Малиц]. Динаміка руху пари, виразність пластики фігур (особливо руки) разом із плавним поєднанням різних текстур створює яскравий та живий скульптурний ансамбль, якій ніби застиг у часі.

В останні роки ХІХ ст.. в стилі Арт-Нуво поширюється японське мистецтво, яке мало великий вплив на художників та скульпторів того часу. К. Клодель не стала виключенням, проте вивчення та залучення елементів з японської культури допомогли їй вийти на зовсім новий рівень та сформувати власний новий стиль. Яскравими прикладами її робіт являються «Балакунки» (1897 р.) та «Хвиля» (1900 р.). В цих роботах майстриня використала рідкісний на той час матеріал – онікс, будуючи композицію на грі округлених та плавних ліній.

Остаточний розрив стосунків із О. Роденом відбувся у 1898 р., після чого К. Клодель створила «Зрілий вік», у якій відобразила власні емоції та реакцію на дійсність. На початку ХХ ст.. на фоні нервового розладу у неї починає розвиватись параноя. Художниця стверджувала, що за її новою майстернею стежить шпигун О. Родена (дане припущення не було

підтверджено), а також що майстер виставляє її роботи видаючи за свої [Малиц].

На початку ХХ ст.. не дивлячись на психологічний стан у Клодель було багато покровителів, а її роботи мали високий комерційний успіх. Відомий критик Октав Мібро говорив про неї: «Бунт проти природи: жінка – геній!» [Малиц]. Проте, у 1913 р. Камілла була поміщена до психіатричної лікарні на фоні поставленого діагнозу «шизофренія» (де провела 30-ть років), через що перестала займатись професійною діяльністю та знищила більшість власних робіт.

На сьогодні її роботи (залишилось біля 90-та скульптур, ескізів та начерків) виставляються у музеї О. Родена, як учениці та коханки видатного майстра. В цілому, про особистість і творчість Камілли Клодель, як видатного майстра скульптури, стало широко відомі лише в кінці ХХ ст..

2.3. Творчість видатних художниць інших країн Європи.

Однією з цікавих художниць ХVІІ в. Голландії була **Юдіт Лейстер** (1609-1660) – єдина жінка-художниця, яка була офіційно прийнята до гільдії Святого Луки в Гарлемі, яка свого часу була суто чоловічим об'єднанням.

Про Юдіт відомо дуже мало. Немає відомостей щодо місця навчання, але в її роботах чітко видно вплив творчості Караваджо. Крім того, немає свідчень про навчання Юдіт у Франса Халса, хоча його стильовий почерк дійсно перегукується з манерою письма художниці. І цей зв'язок настільки міцний, що Лувр у 1893 році купив картину Лейстер, переплутавши її з картиною Халса.

Ранні картини Юдіт Лейстер не збереглися. Але до нас дійшли її чудові натюрморти та жанрові картини.

Живопис видатної німецької художниці та графіка **Кауфман Ангеліки** відноситься до класичного стилю. Вона рано отримала визнання як професійна художниця ставши членом в Академії Святого Луки в Римі

(1765), Французькій Королівській академії (1768) та Англійській академії мистецтв (1798). Певний час вона більше славилася як авторка портерного та пейзажного жанрів. Проте сама А. Кауфман віддавала перевагу історичному живопису, для роботи в якому передбачались глибокі знання не тільки біблійної та класичної літератури, знання теорії мистецтва та живописна практика, а й знання людської анатомії, особливо чоловічої натури. Таким чином, А. Кауфман стала однією з перших художниць, яка перетнула гендерні межі за для досягнення поставленої мети стати успішною художницею історичного жанру.

Серед робіт авторки найбільш відомими є картини зрілого та пізнього періоду творчості, такі як «Автопортрет у капелюсі з шовковим бантом» (1780-1785), «Алегорія живопису» (1780), «Ангел і дитя» (1790), «Рінальдо та Артеміда» (1771), «Портрет Фрідеріка Брун та його доньки Шарлотти Еріки Пауельсен» (1789). Не дивлячись на різножанровість полотен їх об'єднують загальні риси художнього стилю авторки: наповненість кожної картини повітрям, відчуття якого утворюється завдяки використанню авторкою м'яких пастельних тонів, детальним промалюванням одяжі та майстерною передачею світло-тіні.

Англійська художниця та ботанічний ілюстратор **Маріанна Норт**, на відміну від вищезазначених художниць, не мала професійної освіти, а писати картини почала у 40 років. З самого малку М. Норт виявляла зацікавленість екзотичними рослинами, часто відвідуючи Королівські ботанічні сади К'ю, де вивчала тропічну флору. Після отримання спадщини вона вирішила поїхати у невелику подорож, яка затягнулась майже на 25 років.

З 1871 по 1885 роки М. Норт присвятила мандрям по усьому світу та замальовкам найрізноманітніших рослин. Свої знахідки художниця писала маслом, хоча жанр ботанічної ілюстрації передбачає графічне зображення. На відміну від, і зображала рослини в їхньому природному середовищі, а не на білому тлі, як було прийнято тоді. За відсутності кольорової фотографії її роботи з ретельно промалювані деталями та були корисні в наукових цілях.

Так, починаючи з XVI-XVII ст. починається поступове визнання жінки-художниці як митця та професіонала своєї справи. В період XVIII-XIX ст. в соціальному житті ще були наявними притиснення, критика та різноманітні упередження щодо творчої діяльності художниць. Проте огляд спадщини художниць даного періоду показує, що їх творчість не лише показувала високу майстерність володіння різними техніками живопису, а й була справжнім твором мистецтва.

Висновки до розділу 2. Творчий шлях жінок-художниць в образотворчому мистецтві, їх боротьба проти соціальних устоїв та щире бажання зобразити світ таким, яким вони його сприймають, показує невід'ємність таланту від тяжкої праці та цілеспрямованості до втілення своїх цілей і мрій. Історично роль жінки як митця в образотворчому мистецтві була мало визнаною. Проте саме їх творчий спадок мав великий вплив на зміну поглядів на жінку, як на творчу особистість та професіонала.

Невеликий огляд малої частки живописного спадку художниць європейських національних шкіл живопису є яскравим прикладом того, що в мистецтві не існує розподілення на чоловіче та жіноче мистецтво. Знайомство, вивчення та аналіз робіт майстринь, порівняння їх з визнаними картинами художників-сучасників допомагає усвідомити умовність гендерного розмежування.

Свіжість ідей та проектів, ризикові рішення в роботі, високий рівень техніки виконання вищезазначених художниць може слугувати підтвердженням того, що жіноче мистецтво не поступається шедеврам видатних майстрів. Багато видатних творів майстринь було створено як реакція на події та переживання. Проте це зовсім не пригнічує їх цінність та оригінальність мислення, а в деяких випадках навіть стає поштовхом для розкриття свого таланту.

Слід зазначити, що XVIII – перша половина XIX ст.. ще характеризується діяльністю художниць переважно в портретному живописі та художній мініатюрі. Але починаючи з другої половини XIX ст.. можна

відмітити яскравий сплеск діяльності майстринь в скульптурі, а також більшій зацікавленості і реалізації своїх можливостей у станковому живописі.

ВИСНОВКИ

1) Зроблено аналіз наукової літератури з проблеми дослідження. В роботі відзначається, що питанню постаті жінки в образотворчому мистецтві присвячено не лише суто наукові роботи, а й науково-популярні та художні джерела.

В останні десятиліття в умовах нової хвилі феміністичного руху в Америці та Європі (Німеччина, Іспанія, Італія) питання жінки як творця отримало велике зацікавлення серед мистецтвознавців, істориків та художників. Так, проблематикою гендерного питання в теорії культури та особливостей гендерного оцінювання жіночої творчості як художниць-професіоналів в історичній ретроспективі займались С. де Бовуара, Л. Ірігаре, Т. Лауретіса, Л. Нохлін, Р. Полока, Ж. П. Сартра та Б. Фрідан.

Питанням рівності гендеру та гендерних ролей, ідентифікації жінки як митця та особистості з філософської точки зору займались К. Агріппа, Д. Дідро, Ф. Енгельс, З. Фрейд, М. Бердяєв, Д. Батлер, Д. Хікі, Г. Поллок, Д. Бергер та ін.. В їх роботах зазначаються не лише теоретично-філософські роздуми, а й висновки, зроблені з позиції робочої практики різних професій (психологія, педагогіка, література, політика тощо).

В останні роки вийшло друком декілька значних книг енциклопедичного характеру, в яких висвітлюється життя та творчість художниць від епохи Відродження до сучасності. Вагомим вкладом в популяризацію творчості художниць внесли Бр. Квінн, І. Опімах, Дж. Маккенрот та Б. Кеннеді та Ф. Фрігері.

В українському мистецтвознавстві на сьогодні питання постаті жінки-художниці як митця в європейському образотворчому мистецтві майже не розглянуто. Серед українських науковців тему жіночого мистецтва досліджують К. Яковленко, Т. Злобіна, В. Шиллер, О. Брюховецька, А. Ложкіна, О. Годенко, Л. Герман, Г. Глеба.

2) Визначено особливості оцінки мистецтва художниць через призму гендерної ідентифікації в історичній ретроспективі. Зазначається, що гендерна ідентифікація особистості тісно пов'язана із історичними соціокультурними інститутами, умовами життя та правилами побуту.

Роль жінки довгий час ототожнювалась із образом хранительки дому та берегині. Це впливало і на сприйняття та розвиток соціальних позицій жінки, яка повинна була займатись переважно домашніми справами. Тобто вся їх художня діяльність асоціювалась із домашньою роботою, хобі або розвагою. Така ситуація почала поступово змінюватись у XIX ст., коли після революційних подій в країнах Європи почав змінюватись устрій та розширюватись професійні можливості для жінок.

Звільнення від загальних переконань щодо професії художника як суто чоловічої справи, а також великої кількості негативної критики у бік майстринь відбулось у XX столітті. Минула епоха знаменується активізацією та поширенням феміністичного руху по Європі та Америці, що змінило світогляд на можливості жінки як професіонала та митця. Розширення професійної діяльності в мистецтві тісно було пов'язано із політичним та економічним станом країни. Такий підхід обумовив поступовий, хоча і досить протяжний, період (майже 60-ть років) визнання жіночих прав, можливостей та конкурентоздатності.

На сьогодні проблема гендерної рівності не має такої гостроти. Художниці можуть вільно вивчати різні техніки образотворчого мистецтва, скульптури та архітектури, втілювати власні ідеї та проекти, організовувати виставки та брати участь у конференціях, форумах та конкурсах. Не дивлячись на те, що за статистикою роботи жінок-художниць виставляються в меншій кількості, ніж художників-чоловіків, відмічається поступове розширення та актуалізація даного аспекту в сучасних проектах різних музеях та галереях світу.

3) Виявлено загальну специфіку творчої практики жінок в історії європейського образотворчого мистецтва до XVIII ст.. В роботі зазначається,

що Італія, як одна із країн з найстарішою художньою школою, була осередком художнього життя в Європі. Діяльність художниць була досить рідким явищем протягом з XV до середини XVI ст., але в епоху пізнього Відродження дещо розширились можливості для розкриття творчого потенціалу майстринь. Проте скуті рамки у використанні образотворчих та прикладних технік і жанровому різноманітті, в якому художниці могли вільно працювати, з одного боку сприяло появі революційних особистостей, які кидали виклик соціальним канонам, а з іншого сприяли розширенню та еволюції певних жанрів (наприклад жанр портрету) та технік (пастель).

XVII століття подарувало багато талановитих італійських художниць, серед яких були постаті, які стали символом змін та боротьби жінки за їх визнання.

4) Висвітлено шляхи становлення жінок-художниць, як професіонала та митця в образотворчому мистецтві XVIII-XIX ст.. Традиції домашнього виховання та тісний зв'язок загального представлення жіночності із роллю господині та материнством сильно впливало на її загальний статус. До середини XIX століття політичних, суспільних, індивідуальних прав на саморозвиток, освіту і працю за жінкою не визнавали, тому що це суперечило образу справжньої жіночності.

На початку XIX століття на фоні європейських революцій (Велика французька революція, революція карбонаріїв та громадянський рух за свободу в Італії), а також виступів про свободу голосу, громадянські права та затвердженням підтверджуючих документів (наприклад, «Декларації прав людини та громадянина у Франції» 1789 р.), постало питання про права та обов'язки жінки. Ці події вплинули на діяльність перших феміністок, які сформулювали вимоги, спрямовані на надання жінкам соціальні права (право голосу та успадкування майна, права на освіту, працю, творчість і вільнодумство тощо). Протягом XIX століття відбулась помітна еволюція жіночої ідентичності, чому сприяв ряд факторів: отримання жінками доступу до вищої освіти, професіоналізація жінок, активна участь жінок у політичних

рухах, інтенсивний розвиток літератури і громадської моди на читання, участь жінок в інтелектуальних дискусіях

Швидкий розвиток політики та економіки в країнах Європі вплинув і на рівень мистецтва та культурного обміну в цілому. Можливість отримувати жінкам професійну освіту в напрямі художнього мистецтва (хоча до ХХ століття переважно це були приватні заклади, а не державні) вплинуло і на загальну популяризацію творів мистецтва художниць, визнання їх таланту та майстерності.

XVIII ст.. – початок ХІХ ст.. більше характеризується популяризацією техніки малювання пастеллю, розвитком жанру сімейного портрету, поширенням різних форм живописної мініатюри. У другій половині ХІХ ст.. відбувся поступовий перехід у творчій діяльності майстринь до монументального живопису та скульптури. Не дивлячись на те, що в технічному виконанні робіт художниці притримувались академізму, слід підкреслити те, що багато із успішних майстринь створили свій власний стиль письма, який привертав увагу.

5) Розширено уявлення про роль жіночої художньої творчості в європейському образотворчому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст..

На зламі ХІХ – ХХ століть мистецтво в цілому остаточно вийшло з-під покровительства церкви та держави. Пошук нових ідей та форм їх втілення, також цінностей та орієнтирів привело до того, що митці перестали слідувати традиції реалістичного відтворення видимого, зосередившись на філософських пошуках абсолютної краси чи сенсу життя. Період модернізму – це історія мистецтва чоловіків-бунтарів, які порушували канони, зазвичай наражаючись не на бурхливі овації, а на насмішки, неприйняття, та (інколи тимчасову) бідність. Для жінки на той час професійно займатися мистецтвом продовжувало бути викликом громадській думці, бо порушувало академічні канони, а торувати власний творчий шлях було другим революційним навантаженням.

Рішення жінки щодо самореалізації було доволі важким. З одного боку рішення покійно виконувати патріархальний запит обравши працю господині дому й матері дітей підтримувався громадськістю. Проте цей вибір не давав можливості розкрити свій талант та професійно розвиватись. З іншого боку вибір працювати за професією не відсторонювало жінку від основної відповідальності за домашнє господарство, яке все ще було її обов'язками. Знаходити баланс між працею та сімейними обов'язками, водночас намагаючись бути «вищою на голову» за колег-чоловіків, щоб її досягнення узагалі помічали – було важким рішенням, проте доказуючим цілеспрямованість, мотивацію та професіоналізм художниці як митця.

Умовним центром Європи на межі XIX-XX ст., куди приїжджали видатні художники та майстрині, був Париж. Упродовж першої половини XX ст. столиця Франції вабила до себе митців з різних країн, і насправді відігравала роль художньої майстерні світу. Поширення напряму Арт-Нуво в кінці XIX ст., який характеризувався поєднанням елементів культури різних країн, на теренах Парижу переростає у напрям «Ecole de Paris» (1920-ті роки), який має настільки багато визначень, що дотепер тяжко вивести спільний знаменник. У «формальному» розумінні Ecole de Paris – це експресивний живописний колоризм, а інша «соціальна» ознака цього явища полягає в тому, що більшість художників-творців Ecole de Paris були емігрантами. Таким чином відбувається

Слід згадати й те, що саме в Парижі з початком XX ст. жінки отримали сприятливі умови для творчості. Гасла Французької революції «Свобода, Рівність, Братерство» проникли у свідомість французького суспільства, у всі сфери його життя, і для творчого становлення жінок атмосфера Парижу була комфортнішою і демократичнішою, ніж у будь-якій іншій європейській столиці.

У неспокійні часи перших десятиліть художниці продемонстрували, що всупереч упередженням, вони здатні нарівні з чоловіками або й краще витримувати великі моральні та фізичні навантаження, працювати і творити.

Мистецькою практикою самостійної пропаганди до середини ХХ століття переріс у новий тип мистецького світогляду – перформанс. Це була одна із форм мистецтва, у якій не домінували чоловіки і яка надала поле можливостей для жіночого висловлювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алехин А.Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1984.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Сокращ. пер. с англ. В.Н. Самохина; Общ. ред. и вступит. статья В.П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи / С. А.Стерноу. М.: Белфакс, 1996. 128 с.
4. Бабенко Л.В. Українське образотворче мистецтво: Посібн. для викладачів вищих навчальних закладів. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В.Винниченка, 2001. 168 с.
5. Беда Г.В. Основы образотворчої грамоти: Малюнок. Живопис. Композиція. Москва: «Просвещение», 1989. 192с.
6. Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2012. 184 с.
7. Берсенева А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. Екатеринбург, 1991. 210 с.
8. Бовуар С. Второй пол: В 2 т.. Москва-СанктПетербург: Прогресс, 1997. 832 с.
9. Бітаєв В.А. Культура і молодь у контексті соціокультурних реалій. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах КНЛУ. Київ, 2002. № 9.
10. Бриджит Куинн. Невероятные женщины, которые изменили искусство и историю. Манн, Иванов и Фебер, 2019. 188 с.
11. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв. Пер. с англ. К.: МахаонУкраїна, 2008. 512 с. С. 401-416.
12. Волков Н.Н. Восприятие картины. - М., 1976.
13. Всеобщая история искусств. Искусство 17-18 вв. Т. 4./ Под ред. Колпинского Ю. Д., Роттенберга Е. И.– М.: Ис-во, 1963.- 481 с., ил.

14. Ганзицька Т.С. Історіографічний аналіз місця та ролі жінки в суспільстві [електронний ресурс]. URL: <http://www.pravoznavec.com.ua/period/article/75016/> %D2 (дата звернення: 18.09.2021)
15. Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. К.: Мистецтво, 1989
16. Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. 688 с. С.485 – 506.
17. Гребенюк Г.Є. Основи композиції та рисунок: Підручник для уч-ся проф. заклад. – К.: Техніка, 1997. – 221с.
18. Джонсон К. Наброски и рисунок: Пер. с англ. – Минск: ООО "Попурри", 2003. – 103 с.
19. Дельбе А. Камилла Клодель – женщина. Москва: Фолио-Аст, 2001.
20. Архипов А. Женщины-художницы или Сильное искусство слабого пола [електронний ресурс]. URL: <https://www.titanium.lv/zhenshiny-hudozhnitsy-ili-silnoe-iskusstvo-slabogo-pola/> (дата звернення 06.10.2021)
21. Жижек С. Глядя вкось: Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру. Москва: 1999. 184 с.
22. Зингер Л.С. Советская портретная живопись. 1917 - начала 1930-х гг. – М.: Изобраз. искусство, 1978. – 296 с.
23. Іваницька Л. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». Вісник Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка. Київ: 2018. С. 35-41.
24. Иванова Е. Женщины-художницы эпохи Ренессанса [електронний ресурс]. URL: <https://marcoconcert.com/ru/journal/zhenshiny-khudozhnicy-epokhi-renessansa> (дата звернення: 18.09.2021)
25. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М.: Высш. шк., 2000. 368 с.

26. Иригарэ Л. Пол, который не единичен. Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч. 2. С. 127-135.

27. Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XIX веков. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 280 с. С. 11 – 73

28. Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750-1848. М., 2001. 520 с.

29. Кожина Е.Ф. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х г. Л., 1969. 271 с.

30. Кумбз П. Пастельная живопись: [Как создать красивую картину]: Пер. с англ. – М.: Кристина - новый век, 2001. – 48 с.

31. Лауретис Т. Американский Фрейд. Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч. 2. С. 23-47.

32. Луцишина Д.В. Жіночі арт-практики у контексті світової культури ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 70-74. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2864/%D0%96%D0%86%D0%9D%D0%9E%D0%A7%D0%86%20%D0%90%D0%A0%D0%A2-%D0%9F%D0%A0%D0%90%D0%9A%D0%A2%D0%98%D0%9A%D0%98%20%D0%A3%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%87%20%D0%9A%D0%A3%D0%9B%D0%AC%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%98%20%D0%A5%D0%A5%20%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%9B%D0%86%D0%A2%D0%A2%D0%AF.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 17.09.2021)

33. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280-297.

34. Малицкий А. Вечный танец Камиллы Клодель [электронный ресурс]. Скульптура. Вып. №40. URL: <https://artifex.ru/%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D0%BF%D1>

[%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B0-%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C/](#) (дата звернення: 18.09.2021)

35. Маслов В. Лавінія Фонтана [електронний ресурс]. URL: <https://archive.ru/laviniafontana> (дата звернення 23.10.2021)

36. Миллер Дж. Путеводитель коллекционера. Модерн / Переводчики: Т.Граблевская, О.Сухарева. М.: АСТ, Астрель, 2005. 240 с.

37. Молитесь о художнице – «Тайная вечеря» художницы эпохи Возрождения Плавтиллы Нелли [електронний ресурс]. URL: <https://lovers-of-art.livejournal.com/802464.html> (дата звернення 13.10.2021)

38. Некрасова Е.А. Английский романтизм. М., 1975. 255 с

39. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? Гендерная теория и искусство / Под ред. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. Москва: РОССПЭН, 2005. С. 15-46.

40. Нью. Образ жінки в живописі, скульптурі, графіці. / Упорядн. Л. Тверська, В. Данилов. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2008. 320 с.

41. Папета О.В. Творчість Людмили Семикіної: жанрова специфіка, художні особливості творів : дис.. ... канд.. мист-ва. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 201 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/%D0%9F%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D1%82%D0%B0%20%D0%9E.%D0%92..pdf> (дата звернення 15.10.2021)

42. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003

43. Поллок Г. Созерцаю историю искусства: видение, позиция и власть. Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ, 2001. Ч. 2. С. 718-737.

44. Проблеми гендерної рівності в галузі культури та мистецтва: ГОБ проект [електронний ресурс]. Київ, 2020. 31 с. URL:

https://mof.gov.ua/storage/files/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B8_%D2%91%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96_%D0%B2_%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D1%83%D0%B7%D1%96_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8_%D1%82%D0%B0_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0.pdf (дата звернення 15.10.2021)

45. Прококова С. Кэте Кельвиц. Москва: Молодая гвардия, 1967. 192 с.

46. Репин И.Е. Живопись: Эскизы; Графика: Наброски, портреты. – М.: МЦФ; ИДДК, 2000.

47. Розальба Карьера. Выдающаяся история успеха «Королевы пастели» [электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/publications/4547~Rozal'ba_Karr'era_Vydajuschajasja_istorija_uspekha_Korolevy_pasteli (дата звернення 14.11.2021)

48. Розальба Карьера (Rosalba Carriera) [электронный ресурс]. GallArt. 2013. URL: https://gallart.by/Rosalba_Carriera.html (дата звернення 11.10.2021)

49. Рындина Л. Жрицы любви. Анжелика Кауфман [электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/zhricy/5.htm> (дата звернення 14.12.2020)

50. Руссо Ж. Ж. Эмиль, или О воспитании [электронный ресурс]. URL: http://bookz.ru/authors/jan-jak-russo/emil_-i_789/1-emil_-i_789.html. (дата звернення 14.12.2020)

51. Самые великие художницы [электронный ресурс]. URL: <https://lihtaryk.com.ua/samye-velikie-hudozhniczy/?lang=ru> (дата звернення 06.10.2021)

52. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. Пер. с фр. М. Бекетовой. Сокнт-Петербург: Наука, 2001. 319 с.

53. Семашко И. 100 великих женщин [электронный ресурс]. URL: http://historylib.org/historybooks/Irina-Semashko_100-velikikhzhenshchin/22 (дата звернення 06.10.2021)
54. Соловьева А.С. Искусство флористики: Цветочная живопись. – Минск: Беларусь, 2002. – 63 с.
55. Фиджери Ф. Художницы. Пер. А. Шестаков. Москва: Ad Marginem, 2016. 176 с.
56. Фісун Е.Г. Суковата В.А. Гендерні стратегії та емансипація в живопису жінок-художниць ХІХ століття. Гендерна політика очима української молоді. Харків: ХНУМГ імені О.М. Бекетова, 2016. Вип. 28. С. 242-249.
57. Фисун Е.Г., Суковатая В.А. От «одалиски» к «эмансипированной женщине»: эволюция женских образов в визуальном сознании ХІХ 249 века // Человек. – 2014. – №4. – М. : Российская академия наук. – С. 83-96.
58. Фисун Е. Г. «Читающая женщина»: женское образование и поиски женской независимости от «мужского взгляда» в живописи ХІХ века // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2014. – № 1083. – С. 119-123.
59. Фомирякова А. Проперция де Росси [электронный ресурс]. URL: <https://artdoart.com/news/propercia-de-rossi-1490-1530-2> (дата звернення 10.02.2021)
60. Фридан Б. Загадка женственности / Пер. с англ. Н. Щабельской. Москва: Прогресс, 1994. 480 с.
61. Хміль Х.В. Ідентифікація образу жінки художницями ХХ-ХХІ ст. Теорія і практика сучасної науки: матеріали до ІV міжнародної науково-практичної конференції. Одеса, 2018. С. 81-84. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/31nov2018/27.pdf> (дата звернення 29.05.2021)

62. Biography of FRATELLINI [электронный ресурс]. Giovanna in the Web Gallery of Art. URL: https://www.wga.hu/bio_m/f/fratelli/biograph.html (дата звернення: 26.08.2021)
63. Ceroni Nadia. Italian Women Artists from Renaissance to Baroque. National Museum of Women in the Arts. Milan, Italy: Skira Editore S.p.A, 2007. 270 p.
64. Chicago J. Womanhouse catalog essay [электронный ресурс]. URL: <http://ocmatours.net/wp-content/uploads/2016/11/Original-Exhibition-EssayWomanhouse.pdf> (дата звернення: 26.02.2021)
65. Elisa Counis: biography [электронный ресурс]. URL: <https://kripkit.com/elisa-counis/> (дата звернення: 26.09.2021)
66. Greer Germaine. The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work. Tauris Parke, 2001. 373 p.
67. Jeffares, Neil. «Louis Vigée». Dictionary of pastellists before 1800. London, 2006.
68. The art and politics of riot grrrl - in pictures. URL: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/jun/30/punk-music> (дата звернення: 12.04.2021)